

CONTRIBUTION DE LA PSYCHANALYSE ET DE LA PSYCHOLOGIE SOCIALE POUR LES SCIENCES DE L'ART : Freud et Vygotsky en Discussion

Juracy Marques dos Santos¹

juracys@bol.com.br

Résumé :

Les sciences naissantes du XXI^{ème} siècle ont été marquées par la pensée du psychanalyste juif Sigmund Freud (1856-1939) et du psychologue russe Lev Semenovich Vygotsky (1896-1934) En considérant les ruptures paradigmatiques des disciplines scientifiques, ce travail propose, à travers l'analyse conceptuelle de l'objet d'art dans les théories de Freud et Vygotsky, de dégager les contributions de la psychanalyse et de la psychologie sociale envers les sciences de l'art. Ainsi, dépassant les dichotomies sujet/objet, corps/âme, raison/pulsion, conscience/inconscience, nous avons cherché à établir un dialogue entre les écrits freudien sur l'esthétique, structurés comme des représentations substitutives d'une absence originaire, et la thèse vygotksyenne de l'art en tant que *constructo* social, ayant ses sources dans le matérialisme historique et la dialectique de Marx et Engels, servant de base épistémologique pour le champ des sciences de l'art à notre époque.

Mots clefs: Art, Sublimation, Catharsis, Inconscient, Jouissance.

1. Présentation

L'Art constitue un mi chemin entre une réalité qui frustre les désirs et le monde de désirs réalisés de l'imagination – une région où, pour ainsi dire, les efforts de la toute puissance de l'homme primitif se trouvent en pleine vigueur.

Freud, *L'intérêt Scientifique de la Psychanalyse*

L'Art, c'est le social en Nous.

Vygotsky, *Psychologie da Arte*

Les sciences naissantes du XXI^{ème} siècle ont été marqué par la pensée du psychanalyste juif Sigmund Freud (1856-1939) et du psychologue russe Lev

¹ Psychopédagogue, Maître en Sciences de l'Éducation et Prof^{esseur}. de l'Université de l'État de la Bahia/UNEB.
Traduction Mirian Giannella (giannell@uol.com.br)

Semenovich Vygotsky (1896-1934). Le champ d'investigation de cette recherche se réfère à l'analyse de l'objet d'art dans les théories de Freud et Vygotsky, domaine de la connaissance peu discutée dans les milieux académiques, et les contributions issues des réflexions de la psychanalyse et de la psychologie sociale sur le *contenu et la forme* artistique, respectivement, pour le champ des sciences de l'art, qui est submergé dans des réflexions superficielles sur les relations *complexes* que l'homme établit avec cet objet.

Partant de la possibilité de dépassement de la dichotomie classique entre sujet/objet, corps/âme, objectivité/subjectivité, raison/pulsion, conscience/inconscience, l'exercice scientifique de ce travail s'est caractérisé par établir un constant dialogue entre les écrits freudiens sur l'esthétique, structurés comme des représentations substitutives d'une absence originaire, et la thèse vygotksyenne de l'art en tant que *constructo* social, avec ses sources dans le matérialisme historique et dialectique de Marx et Engels, servant de base épistémologique pour le champ des sciences de l'art et d'autres domaines où ce savoir s'applique.

La conséquence de ces réflexions sur la science de l'art, le mécanisme de la sublimation comme genèse des créations artistiques, la *catarsis* dans les procès d'appréciation et d'identification des beaux-arts, la nature et la fonction de la beauté dans la vie humaine avec ses racines dans l'excitation sociale et sexuelle, amplement étudiées par Freud et Vygotsky, nous permet d'inférer, des analyses sur l'art, des conceptions qui dépassent le sujet esthétique et qui serviront comme références pour d'autres chercheurs intéressés par ce domaine de la connaissance humaine.

2. La Psychanalyse et la Psychologie: des liens rétablis

Déjà, nous pouvons pointer que ces deux sciences ont en commun le préfixe "*psy*" (se référant à une lettre de l'alphabet grec), communément utilisé comme terme pour se référer à l'âme (*psyché*); toutes les deux dirigent leur regard vers le comportement humain. Où résiderait donc le point de désaccord entre ces deux domaines de la connaissance ?

Tant la psychanalyse que la psychologie sont de par leurs sources associées aux nombreux discours du XIX^{ème} siècle sur les sciences. Elles ne sont pas similaires car, longtemps elles ont eu des intérêts scientifiques différents. La psychologie tournait son

regard vers les phénomènes conscients et s'approchait plus des caractéristiques des sciences naturelles du début du siècle, au vu du fait que leurs premières études ont été faites dans des laboratoires. La psychanalyse, d'un autre côté, s'intéressait plus aux ***processus inconscients*** et s'est établit comme produit de la ***pratique clinique***.

3. La Psychanalyse en Union Soviétique : Luria, Vygotsky et Freud

Des études montrent que le début de l'intérêt pour la psychanalyse en Russie datent de 1908, après la diffusion des théories freudiennes par quelques médecins et psychiatres de Moscou et Odessa (Veer et Valsiner, 1999, p. 93). A partir de là, après la révolution et la guerre civile russe, sont nés plusieurs sociétés et groupes d'études psychanalytiques.

En 1922, alors qu'il a à peine 20 ans, Luria fonde la Société Psychanalytique de Kazan. Après en avoir été un membre actif, il s'installe à Moscou en 1923, et rejoint la Société Psychanalytique Russe, fondée en 1921 par Ermakov et Wull. Cette société s'occupait de sujets tels que la *psychanalyse appliquée à l'éducation et le rapport* entre la psychanalyse et l'art. À cette période, Vygotsky est invité par Luria à parler sur l'utilisation de la *méthode psychanalytique dans la littérature*. À partir de 1926, Vygotsky devient membre de la Société Psychanalytique Russe (Veer et Valsiner, 1999).

La méfiance par rapport à une conception freudo-marxiste tournait autour de l'idée selon laquelle l'inconscient, point fondamental de la psychanalyse, n'était pas un bon mécanisme pour étudier le comportement humain. Ces courants défendaient la position que cette étude ne devait pas se limiter aux seuls processus conscients. Malgré ces méfiances, plusieurs travaux ont été publiés postérieurement, essayant d'expliquer ce possible rapport entre psychanalyse et marxisme, parmi lesquels, *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento Freudiano* de Marcuse (1999).

4. Freud

Sigmund Freud, fils d'un père juif, est né à Freiberg le 06 mai 1856 à Moravia ville qui à l'époque faisait partie de l'Autriche, aujourd'hui, de la Tchécoslovaquie. L'aîné d'une famille de 8 enfants, il développe un intérêt précoce envers plusieurs domaines de la connaissance humaine, promouvant, dans le champs des sciences, une des plus

grandes ruptures paradigmatiques pour la compréhension de l'homme : **la découverte de l'inconscient.**

Il s'intéresse à l'étude de la physiologie, de l'anatomie, de la neuropathologie, de l'esthétique, de la philosophie, de l'histoire, et de l'archéologie, entre autres. En 1900 il publie *L'Interprétation des Rêves*, oeuvre qui a marqué le début de la Psychanalyse. Porteur d'une forte personnalité, il rompt avec quelques-uns de ses maîtres, parmi lesquels Brucke, Neymert, Charcot et Breuer et, plus tard, avec quelques uns de ses disciples, parmi lesquels, Carl Gustav Jung, un des ses disciples le plus précieux.

C'est à Vienne qu'il vit depuis l'âge de quatre ans, et c'est aussi là qu'il écrit et publie ses travaux. Cependant, avec la montée du nazisme et la persécution antisémite qui s'ensuit, il doit s'exiler en 1938 vers Londres, où il vit plus d'un an, avant de mourir à 83 ans suite à un cancer de la mâchoire.

2. Vygotsky

Lev Seminóvic Vygotsky (1896-1934) membre d'une famille juive, est né à Orsha, au Nord-Est de Minsk (Biélorussie), république de l'ex Union Soviétique, le 5 novembre 1896. Membre d'une famille assez cultivée, il a une formation éclectique, de par son grand intérêt pour les sciences.

Diplômé en droit de l'Université de Moscou (1913-1917), Vygotsky s'est caractérisé par une formation recouvrant des domaines aussi divers que la philosophie, l'histoire, la pédologie (science de l'enfant), la défectologie (éducation spéciale), la littérature, la médecine, et la psychologie, entre autre. Marxiste, avec une large production intellectuelle recouvrant différentes aires du savoir, il s'est attaché à appliquer dans ses élaborations théoriques les principes du matérialisme historique et dialectique de Marx et Engels.

6. Analyse conceptuelle de l'objet d'art dans les théories de Freud et Vygotsky

6.1 La Science de l'Art

Parlant des discussion sur le *contenu* et la *forme* de Freud et Vygotsky, respectivement, nous reprenons la classique dichotomie entre l'objectivité et la subjectivité des sciences, à travers l'analyse de l'art. Ainsi, nous pouvons distinguer dans le parcours de l'histoire des sciences, au moins trois moments: le premier, celui des *présuppositions*, antérieur à la structuration du *cartésianisme* du XVIIIème siècle par Descartes (1596-1690), responsable de l'érection de la raison (deuxième moment) et le déclin de la raison comme pilier unique qui a peuplé les discours sur les sciences au début du XXIème siècle (troisième moment).

L'art, malgré qu'il englobait par tous ces discours, n'était pas pris comme objet d'étude scientifique. Vygotsky (1999) défend dans son livre *A Psicologia da Arte*, publié au Brésil en 1999, que l'art ne pourra être l'objet d'étude scientifique que quand il sera considéré en rapport permanent avec tous les autres champs de la vie sociale et dans son conditionnement historique concret (p.9).

Parmi les grandes et révolutionnaires productions scientifiques de l'humanité, c'est sans doute Freud qui a le mieux posé la problématique du rapport entre l'art et la science. Toute son oeuvre est marquée par des analogies sur l'art en tant que connaissance, dans le mêmes moules d'autres savoirs dits scientifiques : *Hamlet* de Shakespeare (1900), et *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), *Le Moïse* de Michelangelo (1914) – quoiqu'il dise, dans cette dernière oeuvre, n'être qu'un laïc par rapport à l'art.

Regnault (2001) retourne dans son oeuvre *Autour du Vide – L'art à la lumière de la psychanalyse* – une proposition de Lacan de substituer la question "la psychanalyse est une science ?" par la question: "ce qu'est une science qui inclu la psychanalyse ?" (p. 76). Considéré par Miller *une oeuvre capitale de la culture*, son livre analyse la corrélation entre les trois termes de la sublimation : l'art, la religion et la science (p. 16):

Table 1: Le vide et son rapport à l'art, la religion et la science		
Figure	Sstructure clinique	Opération
L'art qui s'organise autour du vide	Hystérie	Refoulement
La religion qui évite ce vide ou que le respecte	Névrose Obsessionnelle	Déplacement
La science qui ne croit pas à ce vide	Paranoïa	Forclusion

Fonte: REGNAULT, François. *Em Torno do Vazio: A Arte à luz da Psicanálise*. Trad. de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro : Contra Capa Livraria, 2001.

Nous croyons que l'art n'est pas à contre-pied de la vérité scientifique mais, par sa façon *sui generis* de produire des savoirs, des fois, la précède. Toutes les deux, dans une perspective psychanalytique, sont enracinées dans la vie pulsionnelle de l'enfant; sont des produits de la *sublimation* de la recherche sexuelle infantile, comme remarque Kofman (1996, p. 167), bien que la science serve au *principe de réalité*² et l'art se trouve plus ancrée dans une position intermédiaire, servant plus au principe de plaisir³. Parallèlement à cette question Vygotsky (1999) nous présente l'*art en tant que technique social du sentiment*, objectivant contrarier l'idée que la fonction de l'art c'est de créer des choses belles :

Nous devons reconnaître que la science n'influence pas seulement avec les idées d'un homme toute une société, que la technique ne prolonge pas seulement le bras de l'homme ; de la même manière, l'art est une espèce de sentiment social prolongé ou une technique sociale du sentiment (p.308).

6. 2 La Beauté de l'art

Il est inévitable qu'en cherchant à éclairer ce qu'est l'art, nous nous confrontons avec l'idée de ce qu'est la beauté, le bon, l'agréable, étant entendu que nous jugeons ne pas être art ce qui, à nos yeux, n'est pas beau, ne nous produit pas un vécu au niveau et au delà du plaisir (jouissance⁴).

Ces réactions affectives, concrètes, sont dans les rapport que nous établissons avec l'objet d'art - en latin *ars, artis*, de *ágere* - agir (Rohden, 1990, p. 29), ses représentations objectives et subjectives, dotées d'essences physiques, psychiques et

² . L'activité psychique qui a pour but d'éviter le déplaisir et d'apporter le plaisir - Laplanche (2001: 364);

³ Type d'énergie pulsionnelle qui est au service de l'ego (ibidem, 2001:368).

⁴ La jouissance est un concept lacanien (O *Seminário*, Livro VII: *A Ética da Psicanalyse*, 1959/1960), qui se réfère à ce qui est au-delà des objets pour le sujet, à l'excessif, et qui est proche de la pulsion de mort; il s'agit, pour Lacan, de la jouissance du mot, de la jouissance phallique, élaborée à la décennie de 60, pour mettre en évidence quelques thèses freudiennes sur la position que prend le sujet de ne pas renoncer à ses symptômes (*réaction thérapeutique*

sociales, que quelques théories traduisent par des signifiés *forme* et *matériel* (Vygotsky) ou comme *contenu* (Freud).

Dans *Totem et Tabou* (1913) Freud nous dit que la génèse de l'art n'est pas en rapport avec cette idéale représentation de la beauté, à laquelle nous sommes habitués mais, depuis les bisons jusqu'aux représentations contemporaines, elle se caractérise comme une façon de dire ce que la civilisation, dans son processus de refoulement et de production de culture, maintient comme « occulte ». Freud (1913) conclut :

L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction ; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel. C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien. Mais cette comparaison est peut-être encore plus significative qu'elle le paraît. L'art, qui n'a certainement pas débuté en tant que « l'art pour l'art », se trouvait au début au service de tendances qui sont aujourd'hui éteintes pour la plupart. Il est permis de supposer que parmi ces tendances se trouvaient bon nombre d'intentions magiques⁵

Ce désaccord classique qui nous est présenté par Freud par rapport à la conception de la *forme* artistique, chez Vygotsky a un rapport déterminant avec la façon par laquelle ces deux aires de la connaissance analysent le psychisme humain.

Le courant de la psychologie socio-historique, de laquelle Vygotsky fait partie, entend le psychisme humain comme une *construction sociale*. L'art apparaît comme un phénomène humain, fruit des rapports de l'homme au milieu socio-culturel. C'est comme s'il naissait du social vers le social. C'est ce point singulier qui caractérise la différence entre ces deux approches de l'art, selon commente Vygotsky (1999) :

négative/compulsion à la répétition), Freud décrit ce phénomène dans son livre *Au delà du Principe du Plaisir* (1920).

⁵ S. Reinach, L'art et la magie, dans le recueil : *Cultes, Mythes et Religion*, I, pp. 125-136. M. Reinach pense que les peintres primitifs, qui ont laissé des images d'animaux gravées ou peintes sur les parois des cavernes de France, cherchaient non à, « procurer du plaisir » mais à « exorciser ». C'est pourquoi, dit-il, ces dessins se trouvent dans les parties les plus éloignées, les plus inaccessibles des cavernes et qu'on ne trouve pas parmi ces dessins, d'images d'animaux de proie redoutés. » Les modernes parlent souvent, par hyperbole, de la magie du pinceau ou du ciseau d'un grand artiste et, en général, de la magie de l'art. Entendu au sens propre, qui est celui d'une contrainte mystique, exercée par l'homme sur d'autres volontés ou sur les choses, cette expression n'est plus admissible ; mais nous avons vu qu'elle était autrefois rigoureusement vraie, du moins dans l'opinion des artistes ». (p. 136).

Pourtant Freud n'a pas raison quand il considère que l'homme se trouve face à face avec la réalité naturelle et que l'art peut se déduire de la différence purement biologique entre le *principe du plaisir*, vers lequel tendent nos inclinations, et le *principe de réalité*, qui les oblige à renoncer au plaisir. Entre l'homme et le monde il y a encore le milieu social, qui à sa manière réfracte et dirige toute excitation qui agit en dehors sur l'homme, et toute réaction qui part de l'homme vers le dehors. Dans ce cas, pour la psychologie appliquée, il est infiniment significatif et important que, comme en a témoigné Tolstoi, dans l'expérience de l'auditeur ordinaire, la musique est un thème grandiose et terrible. Elle motive l'action, et si la parade militaire a lieu avec les soldats défilant gaillardement au son de la musique, alors la musique de Beethoven doit se réaliser dans des actes également exceptionnels et grandioses (p. 310-320).

Freud, quand il analyse un des fragments du tombeau du Pape Júlio II, *Le Moïse* de Michelangelo (1914), sculpture en marbre du sculpteur et peintre italien de la *Renaissance*, il décrit la rencontre du sens de l'art à partir de la découverte du sens du contenu qui est représenté par les oeuvres d'art.

6.3 Littérature et Sciences : La *Gradiva* de Jensen et *Respirer tranquille*⁶ de Bunin

Quelle est l'utilisation que fait la psychanalyse et la psychologie sociale de l'art pour expliquer ses lois ? Nous ne nous référons pas là aux sciences psy appliquées à l'art, mais à l'art appliqué à la connaissance de la psyché humaine. Que serait donc le poète, un prophète du savoir de la psychanalyse et de la psychologie, qui n'aurait pas fréquenté l'érudition de l'Université ? D'où advient ce savoir de l'artiste amplement cultivé par Freud et Vygotsky pour expliquer leurs théories ?

Ce sont des question intrigantes et, des fois, ignorées, qui souffrent de la réprobation de la part de certains champs scientifiques. Freud est un des premiers chercheurs à attirer l'attention sur cette équivoque, comme nous pouvons voir dans une de ses analyses :

On dit qu'un auteur devrait éviter tout contact avec la psychiatrie et laisser aux médecins la description des états mentaux pathologiques, La vérité, néanmoins, c'est que l'écrivain réellement créatif n'obéit jamais cette injonction. La description de l'esprit humain est, en fait, son champ plus légitime, depuis des temps immémoriaux, il a été un précurseur de la science et, donc, aussi de la psychologie scientifique. Mais la limite entre ce qui se décrit comme état mental normal et comme pathologique est si conventionnel et si variable, qu'il est probable que chacun de nous le transpose maintes fois dans le cours d'une journée. (1907, p. 47)

⁶ À l'oeuvre de Veer et Valsiner – Vygotsky: *Uma Síntese* – elle est analysée avec le titre *Respirer Tranquille*

C'est ainsi que dans l'analyse de ces récits (*Gradiva* et *Respirer Tranquille*) Freud et Vygotsky se servent de ces constructions poétiques pour élaborer leurs théories dans le champ de la psychanalyse et de la psychologie sociale de l'art, respectivement, et c'est pour cette raison qu'ils établissent des rapports étroits entre la littérature et la science.

Gradiva, publiée en 1903 et analysée par Freud en 1907, est un petit récit de Wilhelm Jensen, qui raconte l'histoire d'un archéologue – Norbert Honald – qui, meut par un oubli, confond, de façon délirante, *Gradiva* – *la jeune qui marche* – avec le relief d'une femme habillée en robe et sandales légères qui se met à marcher, trouvé par l'archéologue dans un musée de l'antiquité à Rome, avec Fraulein Zoe Bertgang, amie d'enfance, dont la rencontre motive un lien affectif (Freud, 1907).

Deux choses sont assez pertinentes dans l'analyse de Freud sur *Gradiva*. Au contraire des analyses de De Vinci et Shakespeare, dont le but était de révéler les traits de la structure psychique des auteurs en analysant leurs oeuvres, pour Freud, Jensen à travers une production nommée *fantaisie* par l'auteur, a structuré en art, une explication sur les mécanismes psychiques communs aux hommes. L'histoire de Pompéï - *enterrement* et après *excavation* – ressemble, en beaucoup, aux deux champs d'études de la psychanalyse : le *refoulement*, en tant *qu'enterrement*, et l'*analyse*, en tant *qu'excavation*. Dans l'analyse de cet oeuvre, Freud ratifie la place de l'art – emploi d'un savoir sans le posséder – dans les discours sur les choses que nous jugeons comme sciences, conclue : *c'est ce qui se passe avec cet imaginaire récit de l'histoire d'un cas et de son traitement : elle est vraiment sans erreurs* (1907, p. 47).

Respirer Tranquille, de Ivan Búnin, analysée par Vygotsky dans son oeuvre *Psychologie de l'Art* pour parler du *matériel* et de la *forme* dans les arts et pour montrer les équivoques des spécialistes en esthétique quand ils se réfèrent à l'harmonie de la *forme* et du *contenu*, est un récit qui raconte l'histoire d'une jeune fille de 16 ans, belle et avec une force de vie à rendre jaloux– *respirer tranquille* - Ólia Mieschérskaja, qui après avoir une relation avec un monsieur de 53 ans, Alieksiêi Mikháilovitch, lui dit qu'elle ne l'aime pas et est assassinée par lui (Vygotsky, 1999).

Dans tout le processus de l'analyse de l'art, nous percevons l'effort de Vygotsky (1999) à démentir la force du *contenu* dans l'explication des phénomènes de l'art, à contrario de Freud.

Deux mécanismes sont mis en place dans les analyses proposées par Freud et Vygotsky sur les révélations mis en évidence par des textes littéraires à propos de la compréhension du phénomène humain. Chez Freud, il est évident et convaincant que, chez beaucoup, l'artiste précède le scientifique. D'une autre manière, Vygotsky nous présente les aspects de la contradiction esthétique, en tire des critiques de la logique du contenu de l'art pour montrer le caractère éphémère et changeant de ce qui est révélé par l'œuvre d'art.

6.4 Sublimation : Le Beau enraciné dans l'excitation Social et Sexuelle

Nous en savons très peu sur les analyses freudiennes de l'art. Un des travaux les plus fascinants dans ce domaine c'est, peut être, son étude sur *Un souvenir d'enfance de Léonard De Vinci* (1910), qui a surgi de la nécessité de comprendre un de ses cas cliniques de 1909, qu'il jugeait avoir la même constitution psychique de Léonard.

Aujourd'hui le monde entier connaît le pouvoir inventif de cet artiste/scientifique de la Renaissance. De Vinci est devenu populaire par des oeuvres célèbres comme *Mona Lisa* (1503-1505), *La dernière Cène* (1495-1497), *Sainte Anne, La Vierge et l'enfant* (1508-1510), oeuvre qui a marqué les études sur l'enfance de Léonard, car, selon Freud (1910), cette toile révèle quelque chose d'un souvenir ou d'un fantasme dans lequel Léonard aurait été visité dans son berceau par un vautour – *nibio* en italien, *geier* en allemand, *vulture* en anglais et *abutre* en portugais : traductions possibles de cette énigme de De Vinci remarquée par Freud.

Lacan, qui a dédié à l'analyse de *Hamlet* de Shakespeare sept rencontres de son Séminaire de 1958/59, au moment où il analyse les paroles de Hamlet sur son parrain la compare à cette scène (image) décrite par Freud :

Nous parlons de ce Kites à propos d'*Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Je pense que c'est une espèce de milan. Il s'agit de son parrain, fait pour être offert comme victime aux buses (1986:22).

Il intéresse, encore, aux fins de l'analyse sur la *sublimation*, les études freudiennes sur les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), surtout la topique liée aux *Fixations à des buts sexuels provisoires*, spécifiquement à propos du *Toucher et*

Regarder l'objet sexuel, où Freud utilise pour la première fois dans une publication le terme *sublimier*, dans les sens de *déviatio*n :

La coutume de cacher le corps, qui se développe avec la civilisation tient la curiosité sexuelle en éveil, et amène l'individu à vouloir compléter l'objet sexuel, en dévoilant ses parties cachées. De même, en un autre sens, la curiosité peut se transformer dans le sens de l'art (sublimation), lorsque l'intérêt n'est plus uniquement concentré sur les parties génitales, mais s'étend à l'ensemble du corps. Dans une certaine mesure, la plupart des normaux s'arrêtent au but intermédiaire que représente le regard à signification sexuelle, et c'est même ce qui leur permet de détourner une certaine part de la libido vers des buts artistiques plus élevés. (Trois essais sur la théorie de la sexualité, trad. de l'allemand par B. Reverchon-Jouve, nrf, Gallimard, 1962, p. 42)(N da T).

Le terme *sublimation* dans la théorie freudienne se réfère en même temps au terme *sublime* dans le sens plus éthique, humain et germinal que le mot suscite (sublime action); et au terme *sublimation* dans le sens qui lui est donné en chimie où ce concept se conçoit comme **transformation** de la matière d'un état solide à l'état liquide.

On sait que Freud était un lecteur assidu de la littérature allemande, et qu'il avait lu Shopenhauer, Nietzsche et Goethe qui, selon Bettelheim (1982, p. 22) a introduit le terme *sublimier* – *sublimieren* – en langue allemande, par rapports aux **sentiments humains qui doivent être perfectionnés, élevés et canalisés vers d'autres motivations de niveau plus pur.**

Ce terme nous est présenté par Freud quand il procède à ses analyses sur le destin de la pulsion⁷: elle peut changer en son opposé, elle peut se diriger vers le corps même, elle peut être refoulée ou sublimée. La pulsion est maintes fois confondue avec l'instinct. Dans la langue allemande, il existe deux termes, *instinkt* (instinct) et *trieb* (pulsion), sur ce dernier, consultons Laplanche et Pontalis (2001):

Selon Freud, une pulsion a sa source dans une excitation corporelle (état de tension); son but est de supprimer l'état de tension qui règne à la source pulsionnelle; c'est en l'objet ou grâce à lui que la pulsion peut atteindre son but (p. 394)

Sur l'idée de ce qu'est le beau, une note explicative des oeuvres complètes de Freud, décrit comme indubitable que le *concept* de beau s'enracine dans l'excitation sexuelle et, qu'à son origine, il signifie ce qui stimule sexuellement (1905, p. 148).

⁷ Processus dynamique qui consiste dans une pression ou force (charge énergétique, facteur de motricité) qui fait l'organisme tendre vers un but (Laplanche e Pontalis, 2001:394)

Au contraire de ce que pense la psychanalyse de l'art sur l'importance de la *sublimation* dans le processus de création artistique, Vygotsky (1999) dit que, du point de vue de la psychologie sociale, ceci se constitue dans un grand équivoque, il affirme :

Selon Muller-Freienfels, les psychanalystes affirment avec un sérieux absolu que Shakespeare et Dostoïevski ne sont pas devenus des criminels parce qu'ils représentent des criminels dans leurs oeuvres et qu'ainsi ils soulagèrent leurs tendances criminelles. Dans ce cas, l'art est quelque chose comme une thérapie pour l'artiste, et est pour le spectateur le moyen d'éloigner le conflit avec l'inconscient sans tomber dans la névrose... Pour eux toute la poésie se réduit nécessairement au vécu sexuel, comme sous-jacent à toute création et perception artistique, ce sont précisément les inclinations sexuelles, selon la psychanalyse, ce qui constitue le réservoir de base de l'inconscient, et le transfert de réserves d'énergie psychique qui se réalise dans l'art c'est, de manière prépondérante, soit une sublimation de l'énergie sexuelle, soit le détournement des buts immédiatement sexuels et leur transformation en création (p. 87).

Dans ses études sur la psychanalyse et l'art, Vygotsky développe des analyses profondes sur le rôle de l'inconscient dans la psychologie de l'art et la non compréhension de la psychologie sociale de l'art dans le champ psychanalytique; critique de façon pointue l'idée du *pan sexualisme* et de l'*infantilisme*, selon lui, très présents dans l'analyse psychanalytique de l'art mais qui méprise le rôle des moments conscients dans la production artistique, suggérant qu'il sera possible de parler sur les aspects positifs de la psychanalyse de l'art quand :

Elle sera capable de faire une analyse psychosociale correcte tant de la symbolique de l'art quant aussi de son évolution historique, et comprendre que l'art ne pourra jamais être expliqué jusqu'à la fin à partir d'un petit cercle de la vie individuelle, mais exige forcément l'explication d'un grand cercle de la vie sociale (p.99).

Ses théories sur la sublimation sont convergentes par rapport à l'idée que ce processus produit des activités intellectuelles (la science), artistiques (les beaux arts) et religieuses (dogmes, croyances et rituels) socialement valorisés. Dans ces actes, le processus de sublimation produit la déssexualisation de la pulsion.

6. 5 Katharsis: Rencontre de Secrets intimes

C'est ce qui était supposé depuis Aristote (384 a. C. à 422 a. C.) : la *Katharsis* (terme grec) comme l'éveil d' *eleos* (pitié) et *phobos* (peur) par l'*action représentative* (la

tragédie); un processus d'*identification*, qui produirait une économie d'affects, un état de purification de l'être (calme).

Le mot en soi suscite l'idée de la *purification*. Comme méthode, elle se développe lors de la période 1880/1895 quand la thérapie psychanalytique utilisait l'hypnose dans le processus de la cure. Selon Laplanche et Pontalis (2001, p. 60) il s'agit d'une méthode de psychothérapie dont la visée est la *purgation* (*catharsis*), une décharge adaptée des affect pathogéniques, liés à des événements traumatiques; une *ab-réaction*, une décharge émotionnelle, une libération de cet affect qui fait symptôme (*satisfactions substitutives*) dans le sujet.

Le changement de la méthode cathartique pour la psychanalytique proprement dite est dû, dans un certain sens, au fait de l'accent croissant donné par Freud aux questions de la sexualité, à l'énergie des *instincts sexuels* que Freud a appelé *libido* (1925, p. 40). Sur ce changement, Freud nous dit (1925):

La théorie du refoulement est devenue la pierre fondamentale de notre compréhension des névroses. Un point de vue différent eu à être adopté au regard de la tâche de la thérapie. Son but n'était plus 'ab-reagir' un affect qui s'est détourné, mais de révéler les refoulements et les substituer par des actes de jugement qui pourraient arriver soit à l'acceptation, soit à la considération de ce qui a été antérieurement répudié. J'ai démontré ma reconnaissance de la nouvelle situation en n'appelant plus ma méthode de recherche et de cure de catharsis, mais de psychanalyse (p. 36)

Freud qui, dans *Personnages Psychopatiques en scène* (1905) à analyser la finalité du drame chez Aristote, écrit de façon plus détaillée sur la *catharsis* en disant :

Il s'agit d'ouvrir les sources de plaisir ou de jouissance dans notre vie affective, ainsi comme le travail intellectuel, le chiste ou le comique ouvrent des sources similaires, qu'en beaucoup, ces activités les ont fait inaccessibles. Pour atteindre une telle fin, le facteur principal est, indubitablement, la "décharge" des affects du spectateur; dont la jouissance qui en résulte correspond, d'un côté, peut être, à l'excitation sexuelle concomitamment que, comme on peut supposer, apparaît comme un sous produit toutes les fois qu'un affect est éveillé, et confère à l'homme le si désiré sentiment d'une tension croissante qui élève son niveau psychique (p. 292).

Nous trouvons dans cette analyse freudienne l'idée de *catharsis* comme *décharge*, comme *ab-réaction*, différente de la conception de *catharsis* pensée par Vygotsky comme *complexes transformations des sentiments* (1999, p. 270).

Alors, que serait cette *identification* (Aristote), cette *décharge* (Freud), ces *transformations des sentiments* (Vygotsky) qui ont lieu chez l'homme quand il est en contact avec l'objet d'art : une peinture, une musique, une poésie, une sculpture, un film, une pièce de théâtre, que nous analysons avec le nom de *catharsis*, si ce n'est un jeu sémantique de trouvaille et perte des secrets intimes révélés dans la création et appréciation esthétique ?

Nous pourrions inférer que l'art s'organise, il se structure, il se définit à partir du vide, comme l'a écrit Regnaut dans son oeuvre *Autour du Vide : L'art à la lumière de la Psychanalyse*. La *catharsis* serait ce qui s'opère dans ce vide ; ce qui est mis dans lui. Lacan (1986) dans son analyse de *Hamlet* de Shakespeare, disait qu'il s'agit d'un personnage composé d'une place vide pour situer notre ignorance – présentification de l'inconscient, du discours de l'Autre – conforme comente :

Si nous nous émouvons par une pièce de théâtre, ce n'est pas par le fait de ce qu'elle représente d'effort, ni par le fait que, sans se rendre compte, son auteur a laissé passer. C'est à cause, et je le répète, de la place à occuper qu'elle offre à ce qui se cache en nous de problématique dans nos propres rapports avec nos propres désirs.
(p.30)

6.6 Hamlet: Le Mythe Révélé dans l'œuvre d'art (La Tragédie)

La tragédie de *Hamlet, Prince du Danemark*, oeuvre du poète anglais Shakespeare (1601) peut être prise comme une ligne de partage des critiques dirigées vers les célèbres productions de la littérature universelle et comme point nodal pour éclaircir les fondements de la psychologie et de la psychanalyse de l'art, surtout, les analyses de Freud, Vygotsky et Lacan sur l'énigme du mythe de Hamlet révélé par l'œuvre d'art (la tragédie).

Regnault nous dit que le service que nous rend la tragédie est de nous rappeler, à nous, sujets des sciences, dévoués au service des biens, quel type de transgression de la limite suppose l'expérience de notre désir (2001, p. 90). Pour Lacan (1986) ce texte shakespearien, lors des sept séances de son Séminaire de 1958/59, suit ce chemin :

Il s'agit de récupérer le sens de la fonction du désir dans l'interprétation analytique. Ceci ne devra pas être si difficile dans la mesure où, j'espère pouvoir vous le faire sentir, ce qui distingue la tragédie de Hamlet, prince du Danemark, c'est d'être la tragédie du désir. (p.13)

Dans Freud, nous remarquons la valeur psychique attribuée au mythe de Hamlet, d'être capable d'éclaircir des vérités de la personnalité de Shakespeare qui, selon Freud, à construire l'oeuvre s'est emprisonner à elle, maintenant ses vérités en scène, dans les personnages.

Lacan, au contraire de Freud, dans l'utilisation qu'il fait de l'oeuvre de Shakespeare part d'elle pour expliquer la dynamique du désir dans l'être humain. Néanmoins, la référence est faite non à un personnage qui se présente en chair et en os, avec une structure semblable à celle des communs mortels, mais d'un fils de la parole du poète, qui existe seulement comme texte, qu'implique les effets que sont les affects, quoiqu'il ne nie pas qu'il est possible que Shakespeare soit dans son oeuvre, mais il ne s'en tient pas à ce fait spécifique. Lacan même (1986) éclairci :

Qu'il y ait le drame de Shakespeare derrière *Hamlet*, c'est secondaire au regard de ce qui compose la structure de *Hamlet*. C'est cette structure que répond de l'effet d'Hamlet. Et ceci, d'autant plus qu'Hamlet, lui-même, comme s'expriment métaphoriquement les auteurs, après tout est un personnage dont ce n'est pas simplement en raison de notre ignorance que nous ne connaissons pas les profondeurs. Effectivement, c'est un personnage qui est composé de quelque chose qui est la place vide pour situer – car c'est là l'important – notre ignorance. ...Une ignorance située est autre chose que quelque chose de purement négatif. Cette ignorance située, après tout, n'est justement rien d'autre que cette présentification de l'inconscient (discours de l'Autre) (ELP, p. 32)

Vygotsky défend l'idée selon laquelle la création artistique est étrangère au créateur ; impossible à être traduite comme vérité pour expliquer la nature psychique de l'artiste, il cherche à interpréter le mythe de la tragédie de Shakespeare comme vérité historique et religieuse, dans le sens gnoséologique.

7. Conclusion :

Ainsi, les interprétations de Freud et Vygotsky sur l'objet d'art éclairent la raison sur le processus de formation et développement humain; ils prennent l'analyse de l'art d'une place qui, historiquement, n'est pas présente dans les théories sur l'épistémologie de l'art. De façon contradictoire et complémentaire, ils apportent de la lumière sur les rapports complexes entre l'homme et l'art et, inévitablement, ils font progresser la pensée et les fondements des sciences dans la contemporanéité.

8. Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. (2000) **Poética**. Coleção Os Pensadores: Aristóteles. São Paulo: Nova Cultural.
- ASBAHR, Flávia (2002). **Psicologia Social e Marxismo**. In Revista *Princípio*, Maio-Julho/2002, p. 77-79.
- BARTUCCI, Geovanna (Org.) (2002). **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, Sigmund (1900). **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1905). **Três Ensaio Sobre a teoria da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1905). **Tipos Psicopáticos no Palco**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1907). **Delírios e Sonhos na *Gradiva* de Jensen**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1910). **Leonardo Da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância**. R. Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1913). **Totem e Tabu**. Rio de Janeiro: Imago 1996.
- _____ (1914). **O Moisés de Michelangelo**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1917). **Teoria Geral das Neuroses**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1920). **Além do Princípio do Prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1923). **Uma Breve Descrição da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1925). **Um Estudo Autobiográfico**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1928). **Dostoevski e o Parricídio**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1927). **O Futuro de uma Ilusão**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ (1930). **O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KOFMAN, Sarah (1996). **A Infância da Arte: Uma Interpretação da Estética Freudiana**. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- LACAN, Jacques (1986). **Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la Psychanalyse (1959/1960)**.
- _____ (1986). **Hamlet**. Campinas, SP: Escuta, 1986.
- LAPLANCHE, Jean. (2001). **Vocabulário de Psicanálise**. Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes.
- MARCUSE, Herbert (1999). **Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud**, Tradução Álvaro Cabra. Rio de Janeiro: LTC.
- MEZAN, Renato. 2002. **Interfaces da Psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras.
- REGNAULT, François (2001). **Em Torno do Vazio: A Arte à Luz da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- VEER, René Van Der; VALSINER, Jaan (1999). **Vygotsky: Uma Síntese**. São Paulo: Loyola.
- VYGOTSKY, L. (1999). **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1999). **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1998). **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2001). **Psicologia Pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1998). **A Formação Social da Mente**. São Paulo: Martins Fontes.